

## RESEÑA

**Verónica Cortínez (editora)**  
***Fértil Provincia y señalada: Raúl Ruiz y el campo del cine chileno***  
**Cuarto Propio, Chile, 2018**

Sergio Villalobos-Ruminott  
University of Michigan

Quisiera partir esta breve reseña declarando mi entusiasmo por el trabajo de Verónica Cortínez quien ha desarrollado una serie de intervenciones, sola o en compañía de Manfred Engelbert, relativas tanto a la producción cinematográfica de Raúl Ruiz, como al cine chileno en general. He tenido la suerte de seguir dicho trabajo, cuestión que me ha llevado a escribir recensiones críticas de algunos de sus últimos libros, entre los que me gustaría destacar *La Tristeza de los tigres* y *Los misterios de Raúl Ruiz*, publicado el año 2011, y *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*, riguroso estudio abocado a la explosión internacional del cine chileno, escrito en dos volúmenes y publicado el año 2014. El volumen que procedo a comentar ahora contiene ocho ensayos divididos en dos partes. La primera parte está dedicada al cine y la figura de Raúl Ruiz, mientras que la segunda parte se abre hacia consideraciones generales del cine chileno del sur, con cuatro textos que combinan la investigación crítica e histórica con el ensayo auto-reflexivo. Sin embargo, antes de comentar estos trabajos habría que reparar en el título “Fértil provincia y señalada”, que proviene de un verso de *La Araucana*, escrita por Alonso de Ercilla a fines del siglo XVI, y en el que se relatan las peripecias de la conquista de Chile por parte de los españoles. Como tal, el poema constituye una instancia fundacional de Chile y su nombre, pero también una instancia central en la misma constitución de una narrativa épica singular sobre la rebeldía de su población nativa. Esta “Fértil provincia y señalada” continuará reapareciendo en el imaginario poético bautismal chileno, al modo de una seña de identidad que insistirá tanto en la riqueza natural del territorio como en el carácter aguerrido de su gente: desde *Las silvas* de Andrés Bello, hasta el *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, o el *Canto general* de Neruda.

Con la elección de este tropo como encabezado general del libro, nos percatamos de que se trata de un volumen cuya intención no es otra que la disputar una cierta representación equívoca no solo del cine chileno, sino del cine del sur. Esto es, de la actividad cinematográfica y cultural que se ha desarrollando, activamente, más allá de Santiago y más allá de los circuitos habituales que parecen definir las reglas del intercambio entre el país, el continente y el mundo. En este sentido, la palabra “campo” que aparece en el subtítulo adquiere una resonancia distinta en la medida en que no se trata solo del ámbito profesional o gremial de una actividad específica, sino también de una práctica que tematiza al mismo campo. En otras palabras, que se pregunta por la cuestión de la provincia y sus complejas relaciones con el centro.

El prólogo, escrito por Cortínez y Engelbert, da cuenta de las circunstancias que llevaron a la confección de un libro que no es ni monográfico ni monotemático. En efecto, los ocho capítulos que lo constituyen están divididos en dos partes, la primera dedicada a la figura fundamental de Raúl Ruiz; la segunda, tematiza la producción de directores menos internacionalizados. Haber imbricado la figura de Raúl Ruiz, sobre todo poniendo atención a sus obras tempranas, antes de que surgiera la figura internacional de *Raoul*, permite establecer un vínculo verosímil entre ambas partes, cuestión que le da coherencia al volumen. En efecto, este libro viene a problematizar tanto la imagen centralista del cine chileno, como su representación como una empresa auto-referencial, acotada a los centros metropolitanos de producción y difusión, y abocada a registrar la relación entre el ámbito cultural nacional y las modas y tendencias internacionales. Lejos de esto, se trata acá de adular radicalmente estas hipótesis dependentistas y centralistas, para mostrarnos la trama compleja en la que se desarrolla tanto el cine de ficción como el cine documental.

El primer capítulo, escrito por Manfred Engelbert, resulta central en la medida en que sienta el marco general de inscripción del resto de los artículos. En él se presenta una imagen diversificada y detallada de la situación del cine nacional y mundial en los años 1960, años en los que

emerge precisamente el cine de Ruiz. A partir de la participación de este en el festival de Locarno, Engelbert comenta eruditamente las dinámicas del intercambio cultural entre Europa y Chile, para romper con dos hipótesis que, aunque reduccionistas, siguen ocupando un lugar privilegiado en la historiografía cultural convencional. Primero, se trata de mostrar la potencia creativa del director chileno incluso antes de su exilio en Francia. Segundo, se trata de mostrar que el cine de Ruiz y el cine chileno en general, lejos de desarrollarse a la retaguardia del cine europeo, estaba tramado por procesos creativos que, de hecho, resultaban atractivos para una imaginación europea que buscaba en sus propios procesos creativos trascender su auto-referencialidad, en un momento histórico en que la misma Europa intentaba recomponerse de los estragos de la guerra y la destrucción. Lo anterior me permitirá citar la tesis de Engelbert, siempre que en ella se enmarca la misma intencionalidad del volumen:

el éxito de Ruiz se debe a la coincidencia para nada fortuita de un cuestionamiento generalizado de los sistemas políticos del mundo occidental con una voluntad creadora y crítica de producir y fomentar un cine de protesta social en ambos lados del Atlántico y hasta en las costas del Pacífico (25).

Con esta hipótesis Engelbert se da a la tarea de reconstruir las peripecias del cine de Ruiz, poniendo especial atención a las complejas dinámicas del intercambio internacional. Sin embargo, uno no debería asumir superficialmente esta noción de *cine de protesta*, porque no estamos hablando de un cine homogéneamente identificable con el realismo social, con el cine propaganda o con el cine político, como si estas categorías fuesen auto-evidentes. La potencia creativa y crítica del cine de Ruiz, y del cine del sur en general, como muestra el volumen, no consiste en inscribir su propuesta en el marco general del conflicto central de la época (la Guerra Fría), para ubicarse en uno de sus lados (la izquierda). Lejos de abogar por una relación unilateral y convencional entre cine y política, todos los capítulos partirían por complicar dicha relación, para mostrarnos las formas enrevesadas en que la misma práctica de cine contiene una dimensión política que no se reduce a sus aspectos meramente narrativos o diegéticos. Es esto mismo lo que el capítulo de Cortínez, titulado "Las funciones del plano según Raúl Ruiz", nos viene a confirmar. En efecto, Cortínez repasa en la concepción ruiciana relativa a la autonomía del plano, en la que el director insistió tantas veces, para desarticular la tesis del conflicto central y la secuencia aristotélica de una poética articulada más o menos mecánicamente. Por supuesto, Ruiz no solo pone en práctica su concepción polivalente del plano, cuestión que el ensayo de Cortínez muestra rigurosamente, sino que la teoriza de manera substantiva. Cortínez, sin embargo, no se limita a destacar esta polivalencia del plano en el cine de Ruiz sino que, manteniendo presente algunas lecturas recientes sobre la cuestión del plano en su cine, recompone una genealogía de influencias que no solo pasan por el barroco, el Teatro del absurdo o el surrealismo (destacados ya por Engelbert), sino también por el experimentalismo del primer cine soviético, por las teorizaciones de André Bazin, y por su propia práctica auto-reflexiva (en la que destacan tanto su conversación con Christine Buci-Glucksmann y su *Poética del cine*).

El tercer capítulo, titulado "Cuatro guiños para Ruiz", escrito por Roberto Castillo Sandoval, pone atención a algunos escritos tardíos de Ruiz, en particular sus *Diarios*, pero para revisar a partir de allí su cinematografía a la luz de una pregunta por la forma en que el director, contaminando la frontera que divide a vivos y muertos, establece un sistema de referencialidades y reciclajes culturales que lo mismo hacen imposible la captura culturalista de sus películas, como su lectura lineal e historicista. De esta manera, la experimentación formal que tanto ha sido destacada, aparece ahora bajo la lógica de un insólito montaje de

referencias que abisman al espectador, obligándole a hacerse parte del mismo proceso de significación. En efecto, Castillo nos muestra el cine de Ruiz como un viaje que sin naufragar tampoco reproduce rutas habituales. Al enfatizar la figura del guiño, de la referencia *abcondita*, nos encontramos con una lectura del cine que complejiza toda traducción cultural identitaria, sin negar con esto la forma singular en que el mismo Ruiz recicla y “extraña” las prácticas culturales tradicionales, haciéndolas resonar y devenir algo intraducible a la típica referencia pintoresca. Resulta casi imposible, en este sentido, no advertir una convergencia relativa entre estos procedimientos de Ruiz y las estrategias narrativas movilizadas por Juan Rulfo en su creativa presentación del mundo rural.

El cuarto capítulo es una narrativa de corte más personal, escrita por otro gran cineasta chileno, Miguel Littin. En ella se narra la historia de su amistad, las peripecias de sus viajes y sus exilios, sus diversos encuentros, sus diferencias y sus intercambios fraternos. Este texto le añade al volumen una dimensión existencial extra, que sirve para apreciar las condiciones del trabajo tanto de ambos directores, como de esa actividad cultural llamada cine. Entre las anécdotas que Littin nos comparte, está aquella reacción furibunda de varios cineastas chilenos bajo dictadura que decidieron encarar a Ruiz en un congreso en Europa, por su controvertido filme *Diálogos de exiliados* (1975). Esta fue una película destinada a cuestionar las narrativas sacrificiales y épicas de una izquierda que no lograba entender cómo el sueño del Socialismo con empanadas y vino tinto había sido cancelado para siempre por la brutal intervención militar. Y era de esperarse esta reacción, precisamente porque Ruiz insistía en un gesto o guiño que complejizaba la relación entre cine y política, interrumpiendo la tonalidad de denuncia que imperaba, con razón, en ese momento.

Estos primeros cuatro capítulos, que presentan diligentemente la obra del director puertomontino, son importantes no solo por lo que nos dicen de este cineasta, sino por lo que enfatizan en su obra. En efecto, antes de su recepción y consolidación en Francia, Raúl Ruiz presentaba ya una serie de elementos que, lejos de ser meros atributos personales, estaban ahí como testimonio de una forma históricamente acotada de entender el cine y de posar la cámara. Entiéndase bien, no intentamos introducir una variable geográfica determinista, sino pensar la relación entre la potencia creativa de un cine de “campo” y las formas enrevesadas que definen los intercambios culturales, a nivel nacional y global. Y esto es importante, sobre todo, porque en el cine de Ruiz se constituye una cierta metafísica de lo popular y de lo campesino que no puede ser simplemente homologada con la representación folklórica de la cultura nacional y su imagen estereotipada del “Pueblo”. Sus películas, su juego con las imágenes, su descentramiento del primer plano, sus efectos acostumbrados, sus extemporaneidades y anacronías, su puesta en escena de las hablas populares, todo esto y mucho más hacen de su cine un ejercicio de extrañamiento que desdibuja el perfil identitario del Chile rural, producido siempre, como es lógico, por las narrativas maestras e historicistas de la república, para hacer converger en la pantalla la grave acentuación idiosincrática de sus montajes con el efecto extemporáneo de una estética heterogénea (anárquica), barroca y surrealista a la vez, pero siempre en fuga desde las formas convencionales o etnográficas de la representación, esto es, del cine como representación.

Entonces, sería este efecto de descentramiento o adulteración del “tipo ideal” de provincia (el huaso o campesino monumentalizado por las retóricas televisivas, por ejemplo), el que nos permitiría adentrarnos en la segunda parte del volumen para reparar en los últimos cuatro textos, todos ellos abocados a una producción cinematográfica basada en el “campo” (Osorno, Valdivia, Puerto Montt, etc.). Así, el primer texto de la segunda parte corresponde a una lectura del cortometraje de 1957 titulado *Mimbre*, elaborado por Sergio Bravo y musicalizado por Violeta Parra. Su autores, Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic, vuelven a este

corto para señalar su paradójica centralidad en el campo del cine nacional. No siendo lo suficientemente conocido, constituye, sin embargo, el punto de partida para el desarrollo de un cine nacional menos intermitente y más experimental, sin mencionar que marca también un cierto inicio del movimiento cultural y musical que se materializará luego en *La nueva canción chilena*. Los autores describen las circunstancias de confección del corto, las decisiones autorales, la lógica de su montaje, las referencias musicales, y la centralidad que *Mimbres* tiene en la escena local y nacional.

Le sigue un ensayo auto-reflexivo de Patricio González Colville, quien se enfoca en la última parte de su documental titulado *Penitentes* (2008), relativa a la ceremonia rural de “el angelito”. Se trata de una práctica cultural rural relativa a la muerte de un infante; práctica o ritual cultural que el autor habría incorporado en su documental, y sobre el que reflexiona abundantemente en este capítulo. El ritual captado en la película corresponde a la muerte de un niño de cuatro años en la región del Maule (Zona central de Chile), y en la película se muestran tanto las diversas dimensiones de la ceremonia, como una entrevista con la madre del niño. El autor precisa sus procedimientos e intenciones al capturar esta ceremonia, apuntando a la yuxtaposición de elementos mortuorios y oníricos (expresados en el uso de los colores), para permitirnos entender cómo en este ritual se encuentra una forma muy específica de duelo, que debería ser contrastado con las políticas oficiales relativas a su forzamiento y al olvido, como condiciones de la democracia. No es nuestro actual objetivo discutir esta cuestión, pero la importancia de estas prácticas de duelo y su relación con la muerte radica precisamente en que no pueden ser apropiadas por los discursos oficiales del perdón y del olvido, permitiéndonos comprender la relación entre duelo y cine como una problemática que va más allá de las políticas convencionales de la representación y, en el caso chileno, de la transición y la reconciliación. ¿Hasta qué punto es posible pensar el cine como una forma del duelo y, a partir de ella, entreverarnos con sus diversas estrategias de elaboración (y lamentablemente, muchas veces, de borramiento) de la pérdida? Sobre todo si pensamos este problema en relación con el mismo trabajo de Cortínez y Engelbert que hemos referido al comienzo de nuestro comentario, el que puede ser perfectamente leído como una interpretación del cine de Ruiz y del cine chileno en general, como una práctica artística de elaboración del duelo por la comunidad perdida y transformada por los mismos procesos de modernización nacional.

Pero si la ceremonia del angelito nos abre a la cuestión del duelo de forma no convencional, alterando la relación inmediata entre cine, política y representación, el siguiente capítulo, a cargo de Hernán Delgado, titulado “Luchando por el derecho de un suelo para vivir: cine documental regional y memoria histórica” nos devuelve, aunque de otra manera, al mismo problema: ¿Cuál es la relación entre cine documental, memoria e historia en contextos de injusticia y crímenes de Estado? El texto elabora una lectura rigurosa del documental de Paulo Vargas Almonacid, *Ni toda la lluvia del sur* (2010) que, usando la estrofa de una canción de Víctor Jara como título, re-narra las vicisitudes de la matanza realizada por el Estado contra ocupantes de terrenos en la Pampa Irigoín, en las proximidades de Puerto Montt, el 9 de marzo del año 1969. El documental muestra las circunstancias que llevaron a la ocupación de terrenos por parte de familias desesperadas y a la deriva, víctimas del terremoto de Valdivia de 1960. El “terreno” en cuestión, conocido como Pampa Irigoín pertenecía a Rociel Irigoín Oyarzún y había sido “ocupado” por estas familias en un contexto en el que la vieja oligarquía terrateniente había empujado a muchos campesinos a realizar actos desesperados de subsistencia. El eje de la narración no radica solo en la decisión de hacer uso de la fuerza represiva por parte del entonces Ministro del Interior Edmundo Pérez Zujovic, quien es el responsable último de la masacre, sino que el texto también repara en

las consecuencias regionales y nacionales de este crimen de Estado. Según el argumento de Delgado, esta masacre habría contribuido a la polarización política nacional, al perfilamiento del Partido Socialista, a la escisión interna de la Democracia Cristiana y al subsiguiente nacimiento del MAPU, cuestión que llevó a la consolidación de la alianza de gobierno de Salvador Allende, la Unidad Popular, como consecuencia de la crisis sufrida por el gobierno demócratacristiano de Eduardo Frei Montalva, y su infame Ministro del Interior. Pero lejos de oponer dicotómicamente Estado y memoria documental, el autor se plantea la necesidad de un uso más inteligente de la memoria visual desde el punto de vista de la educación, abriendo la posibilidad para una política realmente orientada a la justicia social por parte del Estado, más allá de su insistencia en políticas represivas o disciplinantes. En una tal política, el cine – y más precisamente el cine documental – ya no podría ser secundario ni instrumental respecto a la historia oficial, sino que funcionaría como garante para una verdadera discusión democrática, cuestión que reincide, por supuesto, en la misma relación entre imagen, historia y memoria.

Concluye el libro con el texto escrito por las hermanas Eugenia y Margarita Poseck Menz, donde narran sus experiencias como directoras y productoras de cine. Gemelas chilenas de origen alemán, una avecinada en Valdivia, la otra en Madrid, nos entregan un texto que repara en las peripecias relativas al cine marginado de los centros comerciales y metropolitanos, que además integra miradas culturalmente descentradas, en una suerte de viaje permanente o fluir ribereño, y que no restituye ninguna simbología identitaria, sino un paisajismo cargado de efectos personales. Ya sea en los ámbitos de la ficción o del documental, las hermanas Poseck Menz reflexionan en dos niveles distintos sobre las implicancias de su propia práctica artística. Por un lado, reparan en los aspectos materiales y brutales del “negocio” del cine de provincia. Por otro lado, nos van mostrando la forma en que ellas entienden el cine como una práctica reflexiva, fundamentalmente asistida por una poética de la imagen que nos devuelve a la cuestión de paisaje, del río y del campo, como cuadrante para una existencia invisibilizada por el fervor del cine convencional y urbano. Desde *Mamani* (1995), su primer cortometraje, hasta *Tres mujeres lindas* (2011), nos encontramos en su generoso texto con un proceso de auto-reflexión sostenido que complementa perfectamente el volumen, dejándonos ver el grado de perseverancia que requiere el cine pensado desde el sur. Ese sur, sin embargo, nada tiene que ver con la representación habitual de lo pre-moderno y selvático, y este texto, como el libro en general, constituye una fuerte declaración al respecto.

En efecto, la importancia del volumen también se debe a que, como gesto de conjunto, complejiza la representación pasiva o secundaria del “cine de provincias”, mientras interroga la representación habitual de los intercambios culturales, para mostrarnos que en la “metafísica ruiciana” (“caligarista” dirían Cortínez y Engelbert) y en la perseverancia del cine chileno, se halla una problematización de las geopolíticas habituales que sustentan, a su vez, a la lógica del conflicto central a partir del cual se pensó y aún se piensa la misma relación entre cine y política. Otra política emerge acá, entonces, sobre todo porque la condición de esta metafísica de la complejización y del extrañamiento, que mezcla elementos oníricos, bruma, paisajes olvidados, ríos y lluvia, vivos y espectros, apunta a substraer del formato de representación estatal la misma cuestión del campo como referencia romántica y deshistorizada. Como en la literatura, en el cine siempre operan al menos dos fuerzas en disputa, aquella motivada por una economía mimética orientada a subordinar la obra al régimen de representación oficial (para el cual el campo constituye lo pasado, lo pre-moderno, lo folklórico) y aquella que persiste o persevera en una liberación de las potencias creativas de la mimesis. Los textos en este volumen están movilizados por fuerzas centrípetas y creativas, que bien podríamos

agrupar bajo la insólita ley del segundo epígrafe del libro, un epígrafe de Borges que nos advierte desde el principio que bajo la idea de una “fértil provincia y señalada” se halla, como un caballo de Troya, la posibilidad de un cine proliferante, descentrado, reflexivo y en tensión con su funcionalización estatal. Después de todo no hay nada interesante en el sur de Chile, salvo el hecho de que su cine colinda con el centro del mundo; centro que, como diría Borges, está en todas partes.

---

ISSN: 1523-1720  
NUMERO/NUMBER 46  
January / Enero 2022